

Max Aub entre el teatro, la narrativa y el cine (sobre *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*)

Epicteto Díaz Navarro
Universidad Complutense, Madrid

Hace unos años Antonio Muñoz Molina dedicaba su Discurso de entrada en la Real Academia Española al emocionado recuerdo de la figura de Max Aub, a intentar paliar el olvido al que su obra se ha visto condenada hasta hace muy poco y a exponer algunos pormenores de su singularidad.[1] Hoy, cuando se ha avanzado en la publicación de sus obras completas, cuando se le han dedicado algunos homenajes, y se han realizado ediciones asequibles para el gran público de algunas de sus obras, podemos pensar que la situación ha mejorado, pero también somos conscientes del escaso espacio que queda, en una actualidad dominada por modas efímeras, para este y otros autores del exilio republicano.[2]

Sin más preámbulos, recordaré brevemente que se trata de un autor cuya singular vida, de persecuciones y destierros, de recluso en campos de concentración, de exiliado y autor dramático sin público, se refleja en obras muy diversas a lo largo de gran parte del siglo XX.

Según la crítica ha puesto de manifiesto, una de las facetas de interés de Aub es la unión de lo narrativo y lo teatral, una unión que se da en él en términos en cierto modo semejantes a los que pueden verse en Ramón del Valle-Inclán. También, y al igual que muchos contemporáneos, se siente atraído por el cine, pero en él la fascinación por las posibilidades que ofrece el nuevo medio se incrementará por su contacto directo con él, por la colaboración con André Malraux en *Sierra de Teruel*, *L'Espoir*.

Aquí tenemos que recordar que después de su experiencia cinematográfica, los años 38 y 39, pasó a ser prisionero en diversos lugares, primero en Francia y luego en Argelia. Según él mismo señaló en el prólogo de *Campo francés*, nada más terminar su experiencia cinematográfica se convirtió en un prisionero, "pasé de un set a los campos de concentración" [3]. Luego, cuando consigue realizar la travesía hacia México, de Casablanca a Veracruz, en 1942, es cuando redacta *Campo francés*, y un poco después presenta el mismo asunto en el drama titulado *Morir por cerrar los ojos* (1944), si bien hay que añadir que *Campo francés* se publicará mucho después, en 1964.

En estas páginas me voy a limitar a revisar alguno de los aspectos de interés de la primera de estas obras, sin olvidar que el drama, y alguno de sus relatos muestran idénticas preocupaciones.

Hay en el prólogo que redacta Aub para *Campo francés* una afirmación que sin duda resulta chocante, que ya apunta la originalidad de esta obra. Aub dice que se trata de unas memorias, aunque su forma sea la del guión cinematográfico, y el lector ya sabe que, por supuesto, puede leerse como novela pues es la cuarta entrega de *El laberinto mágico*. Creo que con estas interferencias genéricas (que para algún crítico es negativa, pues ha pensado que se trataría de una novela inacabada), en la combinación de lo

teatral, lo cinematográfico y lo narrativo, veremos una búsqueda de nuevas formas expresivas.

Desde los inicios de su carrera como escritor Aub da muestras de su preocupación por problemas teóricos, aunque a veces pueda parecer que elige formas tradicionales. Cuando desarrolla su obra dramática, cuando redacta *El laberinto mágico*, de manera implícita, en el desarrollo de su obra, no deja de cuestionar los elementos que emplea, y por esa razón Francisco Caudet ha afirmado que *El laberinto* es una constante meditación en torno al realismo, que no disminuye por su afán testimonial.[4]

Al enfrentarse a la temática de la guerra civil partía de una voluntaria restricción, pero al mismo tiempo parece claro que para él realismo no significa una simple copia de la realidad, que sea posible realizar a la manera fotográfica. Aub no solo cuenta lo que ve, sino que a ello se suma lo que ha leído, y, algo que resulta fundamental, los testimonios personales (orales o escritos) de diferentes personas que intervinieron en los hechos. Conocemos, gracias a su correspondencia con Manuel Tuñón de Lara, su afán por encontrar testigos de diferentes acontecimientos históricos, por ejemplo, de lo relatado en *Campo de los almendros*. [5] Y así vemos que cuando Aub alcanza el final de su gran ciclo narrativo, al intentar representar los últimos momentos de la guerra civil, recurre al montaje de escenas, a un final dramático y una estructura compleja, que muestra la desorientación de los personajes, el miedo y el caos final.

Creo que un breve examen de *Campo francés* nos muestra la mencionada búsqueda del escritor de nuevos medios expresivos, la disolución de los límites genéricos en su obra. Las primeras palabras del prólogo son reproducción de un largo fragmento de otro prólogo, el de *Casandra* de Benito Pérez Galdós, donde el autor canario justificaba la forma dramática de su obra poniéndola en relación con *El abuelo y Realidad*. La forma dramática en la novela no era un capricho del novelista, ni lo será después en sus sucesores del siglo veinte, sino un claro ejemplo de búsqueda consciente en las posibilidades de la representación literaria. Hoy, vemos en las palabras con que continúa Aub, que ya el modelo realista-naturalista había dejado clara la necesidad de la dramatización en la caracterización de los personajes, en la poética novelesca. Después, dando un paso más allá, la novela dejaría de lado la narración tradicional.

Aub añade que el tiempo transcurrido hace que donde Galdós hablaba de novela y drama, hacia la segunda mitad del siglo XX habría que situar novela y cine.[6] Las razones que esgrimía Galdós era que la novela debía ser menos perezosa en su desarrollo, debía tener la concisión del arte escénico y, a su vez, el teatro no podía renunciar al análisis en sus planteamientos.

Tanto *Morir por cerrar los ojos* como *Campo francés* presentan hechos y diálogos que realmente vivió el escritor, y una parte ficticia, la problemática que surge cuando Julio, que tiene una

tienda de arreglar radios, es detenido al confundirle con su hermano Juan, un prisionero político que se ha fugado de un campo. María, la mujer del primero, antes había mantenido relaciones con el hermano.[7] Esta, desde el punto de vista de la buena conciencia burguesa, empieza una lucha por la liberación de su marido, pensado, como él, que el malentendido se resolverá rápido, y será puesto en libertad, y creyendo culpable a Juan por su participación en las filas de la República española y, luego, en la lucha antifascista. La obra se centra en esos tres personajes, pero en realidad podría afirmarse también que el protagonista es colectivo, que se amplía en los sucesivos encierros que vive Julio en la Prefectura, en el estadio de Roland Garros y finalmente en el campo de Vernet.

El número de personajes que intervienen es muy alto y especialmente resultan relevantes los detenidos, en París y más tarde en el campo de Vernet. Los diálogos de esos personajes, en principio secundarios, sirven para caracterizar a sujetos de distintas ideologías, profesiones, nacionalidades, etc. Aunque en el campo están divididos en tres grupos, los presos comunes, los políticos y los indeterminados (también denominados la "morralla"), lo que descubrimos rápidamente es que en el segundo y el tercer grupo cabe cualquiera, y que puede ser tanto la nacionalidad, como el simple hecho de ser judío, o ser víctima de un anónimo por culpa de alguna propiedad codiciada por alguien, lo que hace que cualquiera pueda ser detenido.

Donald Shaw en un perspicaz estudio de *Morir por cerrar los ojos* señalaba que su tema es la búsqueda de la autenticidad, frente a los falsos valores sociales, y que esta se encarna en María.[8] Con el paso de los años, cuando Aub elabora el material de veinte años atrás, amplía ese rasgo, y Julio que tenía rasgos únicamente negativos, ahora también formaría parte de aquellos a los que las circunstancias les hace alcanzar una conciencia de la situación social en que viven. En un principio, cuando vivía encerrado en una existencia individualista pensaba que todo el mundo se guiaba por el egoísmo, y que gente como su hermano serían solo revoltosos, carentes de justificación, pero cuando es encerrado en un calabozo, es decir, cuando se incrementa el castigo injusto, es cuando habla y expresa su cambio de posición, se da cuenta de que la libertad no está garantizada por la policía, sino que quienes auténticamente han luchado por ella son algunos de los que ahora están prisioneros.

Para contar esa historia, para escribir unas memorias y dar testimonio de lo que ha vivido, Max Aub recurre a una forma original: a una novela-guion que debemos leer construyendo "una película" con las instrucciones que nos dan las acotaciones y los diálogos de los personajes.

El montaje de escenas hace que tengamos que recurrir a nuestra experiencia como espectadores de cine para completar el texto; es decir, para actuar como el lector que exige este tipo de texto. Se trata de algo arriesgado pues sin duda un guion puede resultar un texto incompleto para un lector que lee una novela.

La tradicional alternancia de resúmenes, escenas dialogadas, descripciones, se ve alterada

claramente por la forma que elige Aub. La narración queda reducida a una extensión mínima: en algún relato oral, y en las acotaciones se encuentran menciones puntuales de acciones, pero otras son descriptivas. El punto de vista que se mantiene es objetivo, y no tenemos acceso en ningún momento a la conciencia de los personajes, no conocemos ni pensamientos ni sus sensaciones salvo por los indicios que pueden suponer sus acciones o gestos.

Entre las acotaciones veremos que algunas indican que una imagen debe pasar a primer plano y ocupar toda la pantalla. Las escenas dialogadas deben alternarse con imágenes que proceden de noticiarios franceses (en algún caso el español Nodo), de periódicos, que ocuparían la totalidad de la pantalla:

PARÍS. UNA CALLE. UN QUIOSCO
DE PERIÓDICOS

Julio y María del brazo, con algunos paquetes, se paran a mirar los periódicos y revistas colgados: Carteles de París-Soir anunciando: 28 de abril de 1939: Hitler propone soluciones para el problema de Dantzig.

Se superpone otro:

5 de mayo de 1939: El gobierno polaco se muestra dispuesto a aceptar cualquier gestión para mejorar las relaciones germano-polacas.

LONDRES. EXTERIORES DEL PALACIO
DE WESTMINSTER [9]

Según se ve gracias a esas informaciones situamos en un momento histórico preciso la acción, claro, con la perspectiva de saber lo que “realmente” estaba sucediendo entre esa fecha y septiembre, en el comienzo de la II Guerra Mundial.

En unos casos, las acotaciones buscan lograr un efecto visual y plástico concreto "Entrada del cojo en brazos, fácil imagen de la crucifixión" (p.96), y alguna vez un primer plano muy preciso "El perfil ciego de Neves (un portugués tuerto), que visto desde este ángulo, da sensación de muerte con su ojo hundido" (p.105).

Las acotaciones son completamente necesarias como instrucciones para la puesta en escena o como fragmento narrativo en los comienzos de la obra para contrastar la atmósfera de la derrota y la retirada republicana en 1939, y el espejismo de paz en el París de 1939. En la concisión, en los cambios de ritmo en el cuidado de su redacción, se ve una clara voluntad artística: la escena inicial comienza con la atmósfera monótona de la lluvia y el desastre de la retirada republicana, una caravana de civiles y unos soldados: "Un cobertizo. Llueve. Desde el alero caen gruesas gotas en un charco.." (p.17). Después son víctimas al amanecer de un ataque aéreo "Ruido lejano de detonaciones", que se aproximan. Los efectos del ataque se muestran con

un laconismo que contrasta con la visible impotencia de mujeres y niños, y otras víctimas del ataque:

El cielo: los aviones más cerca. Ametrallamiento lejano. La carretera, los coches, cachivaches abandonados; el camión de gasolina; a lo lejos un puente, una riachuelo. Nadie.

Ruido de aviones más cerca. Sobre el riachuelo ráfaga de ametralladora. Idem en la tierra. La ráfaga pasa sobre un hombre con las manos en el cogote, la sangre empieza a manar entre sus dedos (p.21).

Luego, la tranquilidad que sigue al ataque aparece señalada mediante una indicación que recuerda las acotaciones de Valle-Inclán, una técnica que el escritor gallego también emplea en sus narraciones ya desde *Femeninas*: "Se asoma una lagartija entre dos piedras en los bordes de la carretera; cuando la gente empieza a moverse, la lagartija huye" (p.21).

En el montaje de los acontecimientos estas escenas bélicas contrastan con las de vida cotidiana de la clase media en París.

En otros casos, las acotaciones son puramente cinematográficas, no solo por su carácter visual, sino también porque explicitan una sucesión de planos, que solo puede darse en el cine: "Los soldados vistos por las gentes del éxodo. El éxodo visto por los soldados" (p.22). Evidentemente no todo en la escena es visual pues la elección del término éxodo, en lugar de marcha u otro sinónimo, es significativa.

Tanto en la novela como en el drama tenemos una sensación de amplitud, de tratamiento épico, por el gran número de personajes que intervienen, que en el diálogo a veces cuentan historias de cierta extensión, y así sabemos que un joven que habla en las gradas de Roland Garros con Julio cuenta que por haber caducado su permiso de residencia fue detenido, sometido a varias palizas y luego pasó 16 meses en la cárcel. Esos hechos relatados concuerdan con lo que presenciamos, pero ante ellos a veces el personaje establece una distancia, que se muestra en su risa. En otros casos, como el personaje denominado Leslau, un profesor de Sánscrito de la Sorbona, que recuerda su historia de amor con una mujer, vemos la falta de sentido en la detención de un personaje incapaz de causar ningún daño.

Las referencias históricas, según se ha señalado antes, son abundantes y muy precisas. Se realizan de diversas maneras (noticiarios, periódicos o puntualizaciones del "narrador"), de manera que podemos decir que se trataría en buena medida de una novela histórica. La historia es el soporte en el que se da la ficción, en el que se integran los diálogos, la mayor parte de ellos muy poco ficticios, y la ficción que corresponde en exclusiva a los protagonistas.

Los diferentes segmentos del texto se localizan entre el mes de enero de 1939 y el verano de 1940, también en lugares precisos, y en los casos en que la acción no se localiza con exactitud, como en las primeras líneas, cuando se dice que estamos en Cataluña, probablemente se debe a que los personajes en esos momentos no saben en que lugar están.

Las fechas son importantes, al igual que dentro del ciclo de *El laberinto mágico*, porque apuntan al contexto europeo, más allá del español con que se inicia el texto. Ya no es España el centro sino una Francia que a Aub le resulta irreconocible. El desarrollo cronológico que enmarca la acción, muestra que no se dieron cambios abruptos. El

texto muestra, como en *Morir por cerrar los ojos*, el estado de connivencia de la sociedad francesa, de buena parte de la sociedad europea, con la situación que desencadena la II Guerra Mundial.

Así, no parece casual que el protagonista en *Morir por cerrar los ojos* se apellidara Ferrándiz, mientras que en *Campo francés* pasará a llamarse Hoffman, y a ser húngaro de origen, a quien su consulado niega la nacionalidad. En el drama percibimos un fondo más combativo, pues está publicado durante la II Guerra Mundial, mientras en la novela la distancia hace que se produzcan algunas variaciones que no afectan a las ideas sobre la sociedad europea y su pasividad ante la creciente amenaza del nazismo.[10]

La trama resultaría por completo kafkiana si la detención de Julio, al ser confundido con su hermano Juan, quedara ambigua en su origen, pero cuando avanza el argumento sabremos que la confusión inicial, el error administrativo, se mantiene porque el motor de las reclusiones está en el poder político, en el Ministerio que por la situación bélica busca la reclusión de extranjeros sospechosos de espiar para el enemigo. Luego, en un paso más allá, se desplegará el régimen colaboracionista.

Los campos de concentración esperaban a los perdedores de la guerra civil, que pensarían que lo peor ya había pasado, y fue un gobierno democrático el que promovió la reclusión, no solo de los probables enemigos, sino también la de los que habían colaborado con la República española o resultaban sospechosos de izquierdismo.

La historia aquí no está disuelta en la leyenda, o el mito, y se nos muestra que no es posible ocultar algunos hechos históricos y afirmar que se trata de relatos subjetivos basados en interpretaciones. Estaríamos ante la presencia obstinada de una realidad que, al concluir en un destino trágico, hace tomar conciencia política a quien ha llevado una vida sin complicaciones, que evitaba la política y buscaba la paz con todo tipo de concesiones.

La política de no intervención, a la que se alude en la dedicatoria de *Morir por cerrar los ojos* es la traducción al nivel de la gran política de las actitudes de la burguesía, o , al revés, la burguesía colabora con su silencio ante la actuación de sus políticos. Al final quien ha intentado vivir al margen de la historia, de la política, se ve aniquilado por ella, víctima de su voluntaria ignorancia.[11]

En *Campo francés* encontraríamos por tanto dos temporalidades, ambas puntuadas por las referencias históricas que se superponen en el "montaje" del texto. La primera es la de aquellos que gozan de libertad, la de Julio y María al comienzo, etc. La segunda es la de los prisioneros, en la que los traslados, las entrevistas, las conversaciones, y el trabajo diario, son los únicos acontecimientos. Vemos que una buena parte de los diálogos podrían ocurrir al comienzo o al final, que se dan en una suspensión del tiempo cronológico. En los primeros días de prisión todavía el tiempo puede medirse, pero en el campo comienza a difuminarse: el tiempo empieza a carecer de importancia cuando ya no puede calcularse cuanto va a durar la

condena, cuando faltan los parámetros habituales, cuando todo se repite sin sentido.

Las referencias espaciales a lo largo del texto suelen ser bastante escuetas, a veces una breve indicación de donde se sitúa la acción, y así dejan libertad al lector para imaginar un lugar que suponemos común. El campo de concentración de Vernet, lógicamente, es uno de los pocos lugares descritos. Al menos se le dedican dos descripciones de cierta extensión. En la primera de ellas la acotación dice:

Exterior del campo de concentración de Vernet D' Ariege, visto desde un tren en marcha. Día.

Los barracones grises y viejos, las alambradas, las casetas de los guardias. El campo, hermoso, alrededor. Al fondo, los Pirineos. (p.184)

Más adelante, de manera muy esquemática, se enfoca el interior de uno de los barracones, el lugar en que ningún ser humano debería vivir. Todavía en esa primera descripción se presta atención al exterior, a la belleza que rodea el campo, al paisaje montañoso. Luego, ya no será posible ni siquiera ver eso, porque la vista al igual que el tiempo ha quedado reducida.

En una conversación entre varios prisioneros se le pregunta a uno, que ha estado en Dachau, por los campos nazis, y la respuesta de este es que los campos franceses son "más tontos", diríamos también, más absurdos. Este diálogo que aparece también en *Morir por cerrar los ojos*, prácticamente sin cambios.

Si recordamos las afirmaciones iniciales, la ideología, la actuación de Aub, a lo largo de esos años, no cabe duda de que puede identificarse con Juan, el hermano comprometido políticamente, que vino a España a luchar, aunque podía haberse quedado tranquilamente en Francia, y que está dispuesto a seguir luchando por sus convicciones democráticas. Elegir como protagonista uno inventado hace que se entremezclen ficción e historia, y quizá mediante ese desplazamiento también el autor toma distancia ante el horror que vivió. Al ser los hechos reales y el sujeto inventado nos instalamos en un terreno en el que ficción y realidad resultan difícilmente deslindables.

De este modo, y si tomamos como referencia la evolución que se produce en el transcurso de los años, desde el 44 al 64, y si tenemos en cuenta la obra del autor creo que Michel Ugarte al comentar *Jusep Torres Campalans* y *Luis Alvarez Petreña*, puesto que estas obras se sitúan a medias entre realidad y ficción, no estaría en lo cierto al afirmar que del compromiso con la democracia y la justicia pasará a un "escepticismo radical en el que ese mismo compromiso queda en cuestión".[12] Para Ugarte los personajes viven, como el autor, en esas dos dimensiones, ficción y realidad, y por el desarrollo de sus argumentos, llegaríamos a cuestionar la posibilidad de conocer una existencia individual, y

así la inestabilidad del individuo conllevaría el escepticismo político. En mi opinión, sin embargo, no es incompatible esa inestabilidad del sujeto con la conciencia social o política, porque la búsqueda de la identidad puede no suponer una escisión con la esfera social y política (y puede recordarse, por ejemplo, en la indagación sobre el ser humano ya en *La República* de Platón).

En *Morir por cerrar los ojos* y *Campo francés* nos encontramos con un esquema que se ha repetido a lo largo de la historia: primero, lo diferente se convierte en un peligro, y por diferente se entiende todo aquello que no es nacional, que no es idéntico a mí. Segundo: la denuncia anónima puede suponer la prisión, la culpabilidad, la pérdida de la presunción de inocencia. Y tercero: la pérdida de las garantías jurídicas, la amenaza permanente, la pérdida de los derechos humanos, supone un mundo gobernado por el terror, en que el sujeto puede ser un *precondenado* a muerte.

La prisión aleatoria, las deportaciones en masa, la supresión de derechos, que toleró la sociedad francesa, ahora sabemos que estaban solo a un paso del campo de exterminio. Estamos ante el germen de lo que Primo Levi describirá de manera ejemplar en *Si esto es un hombre*, el horror absoluto, el horror sin paliativos, al que damos el nombre de Auschwitz.

Cuando se publica *Campo francés*, más de veinte años después de su redacción, nos encontramos ya en otro momento de la historia literaria, y lo que en una primera redacción pudo ser solo un apunte queda finalmente configurado, según se ha visto, como un guión cinematográfico. Su experiencia con Malraux, y su posterior vinculación al cine y la televisión en México, probablemente hacen que cambie la posición distanciada que inicialmente mantuvo frente al cine, un medio en el que hacia 1935 no veía el carácter artístico que otorgaba al teatro. José Antonio Pérez Bowie ha estudiado con precisión la concepción del realismo de diversos autores y ensayistas españoles, y como esta se refleja en diferentes concepciones del cine y el teatro.[13] Ante la situación de crisis de la escena, de la influencia de las vanguardias, Max Aub defiende una concepción del teatro basada en el texto, y para él los elementos espectaculares no son suficientes.

En esa época Aub consideraba que el cine era un buen medio para educar y transmitir un contenido social o político, un medio de presentación más "realista" pero artísticamente estaba en un escalón inferior al del teatro.[14]

Quizá a estas líneas pueda añadirse una breve referenica a los relatos que Max Aub dedicó a los campos de concentración, que suponen, en extensión, casi la mitad de los relacionados con *El*

laberinto mágico. La mayor parte de esos relatos fueron reunidos en *Cuentos ciertos* (1955), pero los primeros ya aparecieron en un volumen del año 1944, titulado *No son cuentos*.^[15] Luego se incluyen también en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), y el último apareció en 1965, en el volumen que lleva por título *Historias de mala muerte*.

La calidad de estos relatos es realmente difícil de alcanzar. Buena parte de ellos son dramáticos, y así nos encontramos un monólogo o un diálogo, con escasas indicaciones de un narrador en tercera persona, en el que el personaje se refiere a su pasado. "Historia de Vidal", "Una historia cualquiera", "Vernet, 1940", cuentan historias semejantes a las de los personajes que pueblan los *Campos*, *Morir por cerrar los ojos* o *San Juan*, vidas truncadas en las que resalta lo absurdo de la reclusión, no solo su injusticia. El pasado y el presente confluyen y a través de las palabras del personaje, con unos pocos rasgos, se nos transmite una impresión notable de vivacidad, de intensidad, el reflejo de un individuo único que formará parte de una enorme colectividad.

En "El cementerio de Djelfa", publicado en el volumen del año 1965, y por tanto uno de los próximos a la publicación de *Campo francés*, encontramos que el relato tiene forma epistolar. Se trata de una carta en la que un personaje recuerda al destinatario personajes y sucesos del campo argelino en que Aub estuvo recluso.^[16] Una de las reflexiones del narrador tiene que ver con su propia experiencia de escribir la carta:

Si digo las cosas como son, parece poco: hay que buscar mojoneros de referencia e irlos apretando con una cuerda. Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad. Como en el cine: superponer imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante. El buen paño en el arca se pudre. Hay que arreglar los escaparates.^[17]

Esta reflexión interpolada en el relato no es, sin duda, casual. Junto a las expresiones comunes, a un lenguaje coloquial dirigido a un receptor conocido pero ya distante, vemos en que las concepciones del escritor sobre el cine ya habrían cambiado, y que la comparación con la técnica cinematográfica puede entenderse como explicación de lo que intentaba hacer en su

narrativa, cuando ya había pocas dudas de que el "realismo" era solo una convención, una técnica ya ensayada con acierto a lo largo del siglo XIX. Finalmente, tendríamos que preguntarnos si esa búsqueda, esa insatisfacción con respecto al realismo, junto a una profunda preocupación social, eran muy distintas de las que experimentaban a comienzos de los años sesenta Luis Martín Santos, Juan Goytisolo y otros novelistas de vanguardia.

[1]El Discurso, "Destierro y destiempo de Max Aub", y otra brillante conferencia, "Max Aub: una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa", han sido recogidos en *Pura alegría*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp.87-118 y 119-138.

[2] La edición de sus Obras Completas, bajo la dirección de Joan Oleza, es sin lugar a dudas fundamental. Y, entre los homenajes y congresos que se le han dedicado, pueden citarse "Max Aub y el laberinto español", celebrado en Valencia y Segorbe en 1993 (cuyas actas citaré más adelante), y "La escena española en el exilio (Homenaje a Max Aub y Alejandro Casona en el centenario de su nacimiento)", celebrado en El Escorial en 2003, donde leí una versión de estas páginas.

[3]Esta cita procede de la edición de *Campo francés* en Madrid, Alfaguara, 1998, p.13. Todas las citas de la obra proceden de esa edición.

[4] Véase su introducción a Max Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia, 2000. Entre otros, son también fundamentales los trabajos que le ha dedicado Ignacio Soldevila Durante.

[5] Véase la citada introducción de Francisco Caudet, pp.44-64.

[6] También menciona Aub la televisión, sin duda por su actividad profesional vinculada a ese medio en aquellos años.

[7] Esto solo se sugiere en *Campo francés* y se perfila mucho más en el drama.

[8] Donald. L. Shaw, "La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos*", en Cecilio Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993, 2 vols, Valencia, Ajuntament, 1996, pp.319-324.

[9] *Campo francés*, p.42. Las mayúsculas, la cursiva y la distribución tipográfica pertenecen al texto original.

[10] En las anotaciones que se conservan en sus *Diarios* puede verse que algunos de los nombres y situaciones corresponden a los

que luego aparecen en la novela, el drama y algunos cuentos. Véase, Max Aub, *Diarios 1939-1952*, edición, estudio introductorio y notas Manuel Aznar Soler, México, Conaculta, 1999.

[11] No es casual que sea un personaje denominado "El mecánico" el que analiza en sus justos términos las "detenciones preventivas" llevadas a cabo por la administración francesa (*Campo francés* p.70).

[12] Michel Ugarte, *Shifting Ground. Spanish Civil War Literature*, Londres, Duke University Press, 1989, pp.133-134; 140-141. Cito por la traducción en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1999, vol. VIII/1, ed. Santos Sanz Villanueva, p.445.

[13] José Antonio Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

[14] Hay que recordar que desde finales de los treinta la escritura teatral de Aub es intensa: *De algún tiempo a esta parte* (1939), *San Juan* (1942), *A la deriva* y *El rapto de Europa* (1943), *Morir por cerrar los ojos* y *El puerto* (1944) *Los excelentes varones* (1946). Véase Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975; y José Rodríguez Richart, "Casona y el teatro del exilio", en Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.

[15] Según puede verse en sus *Diarios* la redacción de alguno de ellos se remonta a 1942.

[16] Véanse las acertadas puntualizaciones de Manuel Aznar, en su edición de los *Diarios*. También hay que recordar que las experiencias vividas en ese terrible campo las expresó también en los poemas que se recogen en *Diario de Djelfa*, ed. Xelo Candel Vila, Edicions de la guerra & Café Malvarrosa, Valencia, 1998.

[17] Max Aub, *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*. Presentación de Francisco Ayala. Selección y prólogo de Javier Quiñones, Barcelona, Alba, 1994, p.335. Además de los prólogos a esta edición, sobre el cuento en el exilio, y los de Max Aub, puede consultarse las páginas que les dedica José Ramón González en Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, pp.89-117.